

Lo que quiere “La mina del Ford”



Nora Idiarte

Universidad de Buenos Aires

Resumen

La autoría de las composiciones que hoy identificamos como tangos se cristaliza una vez que convenimos en referirnos a ellas como fenómenos integrados por una letra para cantar y una partitura musical. A partir del concepto de performance, como pose y representación doble (del cantante y de los roles que exige la interpretación de la canción), la autoría definitiva se desplaza hacia el intérprete cuando transforma esa composición en una canción propia. Se analiza aquí el caso de “La mina del Ford”, tango-milonga humorístico compuesto para ser interpretado por una voz femenina que, en la versión grabada por Carlos Gardel en 1924, se vuelve narración de la escena de separación.

Palabras clave

Tango
Gardel
Performance

Abstract

The authorship of musical pieces identified as tango has been well established once they are defined as songs formed by lyrics to sing and a music sheet. Nevertheless, based on the concept of performance as pose and double representation (of the singer, and of the roles demanded by the interpretation of the song), the ultimate authorship moves to the singer since he takes over the song by means of his performance. This article analyzes “La mina del Ford”, humorous tango-milonga written and composed to be performed by a female voice: the version recorded by Carlos Gardel in 1924 turns into the male narration of a rupture.

Key words

Tango
Gardel
Performance

Resumo

A autoria das composições que hoje são identificadas como tangos é cristalizada uma vez que convimos nos referir a elas como fenômenos integrados por uma letra para cantar e uma partitura musical. Através do conceito de performance, como pose e representação dupla (do cantor e dos roles que são exigidos pela interpretação da música), a autoria definitiva desloca-se para o intérprete quando ele transforma essa composição numa música própria. Será analisado aqui o caso de “La mina del Ford”, tango-milonga humorístico composto para ser interpretado por uma voz feminina que, na versão gravada por Carlos Gardel em 1924, torna-se narração da cena de separação.

Palavras chave

Tango
Gardel
Performance

El 6 de junio de 1924, la Compañía Leopoldo Simari estrena en el Teatro Apolo de Buenos Aires *Un programa de cabaret*, pieza cómica en dos cuadros escrita por Enrique Pedro Maroni y Pascual Contursi. Para generar interés en una audiencia esquivada, Maroni escribe unos versos, Contursi los lleva al teatro y Fidel del Negro, el pianista de la orquesta en escena que dirige Antonio Scatasso, los musicaliza. El tango-milonga “La mina del Ford” es interpretado por primera vez en escena el 4 de julio por la actriz Luisa Morotti pero la composición no evita que caiga el telón para *Un programa de cabaret*.

La transcripción del texto dramático incluye la letra que estrenó Morotti en el cuadro que se desarrolla en el cabaret del título (Maroni; Contursi, 1924). Se trata del relato de las aspiraciones de una mujer, como lo confirma la relación entre el título y la sección III de la letra: “Yo quiero (...) / que venga el mucamo corriendo apurado, / y diga... «Señora, ¡araca, está el Ford!»”. La versión registrada por Carlos Gardel con el acompañamiento de los guitarristas Guillermo Barbieri y José Ricardo coloca a “La mina del Ford” en la serie del varón amurado a partir de la reescritura¹ que el cantante realiza en su performance, en la que representa roles que mantiene en juego y que no están marcados en la composición original: “la personalidad de una estrella (...) y el rol que cada letra requiere” (Frith, 370).

Ausente en la transcripción, el recitado que precede a la letra en la versión gardeliana cumple la función de marco que organiza la puesta en escena del acto de narrar el abandono. Un personaje extra diegético, el varón abandonado, se hace cargo de la voz recitante para explicar que: “Fue por eso que la mina, aburrida / de aguantar la vida que le di / cachó el baúl una noche / y se fue cantando así”. El adverbio permite a cualquier intérprete varón la interpretación de la letra. Sin embargo, el recitado de Gardel continúa en dos versos más en los que remeda a “la mina” que anuncia la explicación de las razones de su partida; al hacerlo, el cantor se apropia de su voz: “Adiós, Pancho, me voy / ¿sabés por qué?”.

En lugar de usar la forma autobiográfica “yo soy” para introducir un personaje, la voz de la mujer es presentada, por la mediación de la voz del varón amurado, enunciando un deseo ordenado por el anhelo mayor de “un cotorro que tenga balcones” en la sección I, “con piso encerrado”, en II. Todo lo demás es posible de ser poseído porque existe primero, en el espacio imaginario del deseo, un lugar que puede ser ocupado con objetos diversos: “cortinas muy largas”, el afectivo “alfombrita” (en serie con los “frasquitos” de “Mi noche triste”), “sillones de cuero”, “un loro atorrante”. En ese espacio deseado, la mina podrá desarrollar acciones: mirar desde los balcones, caminar sobre la alfombra, entrar en calor.

La voz del varón amurado se hace escuchar nuevamente en el recitado que comenta el aria de la mujer, busca complicidad con sus oyentes, anticipa el deseo femenino por ese objeto que le dará un apelativo y es título de la composición, se lamenta por la mala suerte en las carreras y, a diferencia del recitado inicial en el cual comprende y exculpa a la mujer por el abandono, enumera satíricamente los deseos femeninos parodiando a “Amores viejos” (1921), la composición de Contursi en la cual una voz se lamenta porque “[Las mujeres] hoy sólo quieren vestidos / y riquísimas alhajas, / coche de capota baja / pa’ pasear por la ciudad.”

En la sección III, la voz de la mujer se posa sobre la cama, manteniendo la forma sintáctica de la sección I (sujeto, predicado, proposición verbal). Desde el sitio del descanso y el placer, la voz ansía escuchar a otro sujeto que, imaginariamente, le habla. La figura del mucamo no aparece bajo la forma en la que son enumerados los objetos que la mina quiere poseer (no se canta “que tenga” sino “que venga”) sino como el discurso directo de un sujeto que, aunque comparte la lengua lunfarda con la “mina” –igual que el reo de la sección I–, la reconoce “señora” a la que sirve.

1. Esta no fue la primera vez que Gardel desafió el género de la voz cantante de una composición. En 1920 registra “Muñequita” (1918), de Adolfo Herschell y Francisco Lomuto. En esta versión, las modificaciones operadas en la letra para transformar la locución en primera persona del personaje femenino del título en el lamento en primera persona del varón abandonado por ella no son tan radicales ni productivas como las que realiza en “La mina del Ford”: cambio de enclíticos (-lo por -la, como en “Mi amor, que no puedo hallarla”), reemplazo de pronombres (“sin él ya” por “sin ella”), y reescritura parcial de versos (“Ya no voy al cabaret” por “Ya no voy a tomar té”; “Que tengo parado el auto” por “Que ya no quiero carruaje”). Para el momento en que graba “La mina del Ford”, Gardel parece haber comprendido que para interpretar un drama femenino escrito en primera persona la voz masculina debe girar alrededor de la letra.

El recitado final, una despedida que es el adiós del varón y de la performance (Molloy, 49)², cancela el amuro de la mina: “¡Salute, Garibaldi! / Que a este muerto lo levante otro, / lo que soy yo: ¡largo!”.

La performance gardeliana es la de un primitivo actor de doblaje cuya voz hace emerger personajes que invaden el relato: la voz cantante y narradora de la relación con la mina; la mina como voz entrecomillada, enmarcada; el interlocutor del varón amurado, cuyo lugar de oyente es ocupado alternativamente por la audiencia; el reo y el mucamo imaginados por la mina. En su versión desplaza la atención de los deseos de la mujer a la historia que componen letra y recitado. Como narrador, organiza el diálogo con las palabras de la mina, dosifica su ausencia/ presencia. Controla la forma de la interpretación y así le da un nuevo sentido a la composición, que es menos lo que quiere la mina que la autoburla masculina para evitar la vergüenza de haber sido abandonado. El vaivén entre el rol de varón amurado y la pose del varón que amura reescribe como confesión agri dulce un tango humorístico hasta desdibujar los deseos femeninos.

¿Y qué quiere la mina? Aunque se trata de una letra en la que Contursi, como en “Mi noche triste”, describe íntimamente objetos cotidianos, la composición anhela la relación con el exterior. La mujer en cuestión quiere, además de la vivienda y sus objetos (el interior), que desde afuera se la vea propietaria y poder asistir al espectáculo de las miradas sobre ella. Por eso el anhelo de balcones y de un automóvil que, por la disposición de la ventanilla, permita que se la observe como en un retrato renacentista³ y se la identifique con un apelativo que no la relacione con espacios geográficos –como a “La Pulpera de Santa Lucía” (1929), de Enrique Maciel y Héctor P. Blomberg, a “La piba del norte”, de Samuel Castriota y Luis Mario, o Boedo y Chiclana, las dos voces femeninas de “Caferata” (1926), de Antonio Scatasso y Pascual Contursi–, sino con un bien de consumo popular en los años veinte.

“La mina del Ford” es un personaje y un tono que se destaca entre los personajes del universo contursiano: aunque el narrador de la versión gardeliana se refiera a ella como “milonga”, su voz suena desde un presente eterno en el que enuncia deseos a cumplir; no ha perdido la honra ni las ilusiones; no ha sido expulsada por sus berretines de ningún pasado mítico.

2. Performance entendida como pose, exageración de lo que no es. En este caso, el personaje que interpreta Gardel exhibe el abandono del que es objeto como amore realizado. “La pose –afirma Molloy– dice que se es algo [y especificamos nosotros: el que amura], pero decir que se es ese algo es no serlo”.

3. La ilustración de la partitura parece desmentirme. La joven, en recatado negligé, corre con su mano derecha el cortinado floreado para observar desde su ventana el automóvil, una berlina. Los modelos más populares de la época, el Ford T 1920 Cabriolet y el Coupé, permiten que conductor y acompañante sean vistos en plano medio corto y abierto hasta la cintura, respectivamente. Está sentada en un sillón que recuerda a los diseñados por Josef Hoffmann, arquitecto enrolado en el movimiento de Secesión de Viena, para quien todas las facetas de la vida humana debían participar en una sola obra de arte. ¿Es que acaso la partitura debe travestirse para aprobar controles morales e ingresar a las salas familiares? Disponible en <http://pictures2.todocoleccion.net/tc/2013/09/29/39240241.jpg> (acceso el 29/09/2015).

Bibliografía

- » Conde, O. (2014). “Los temas del amuro y la milonguita o de cómo Contursi revolucionó las letras de tango”. En Conde, O. (ed.). *Las poéticas del tango canción. Rupturas y continuidades*. Buenos Aires, Universidad de Lanus-Biblos, pp. 81-103.
- » Frith, S. (2014). “Performance”. En *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires, Paidós, pp. 355-393.
- » Maroni, E. P.; Contursi, P. (1924). *Un programa de cabaret*. En *La Escena*, año 7, supl.105. Buenos Aires. Disponible en <http://resolver.iai.spk-berlin.de/IA100004C4100000000> (acceso el 29/09/2015).
- » Molloy, S. (2012). “La política de la pose”. En *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, pp. 41-53.